

LA MEMORIA FEMENINA DEL EXILIO ESPAÑOL Y EL PROYECTO DE CONSTRUCCIÓN AUTOBIOGRÁFICA (*MEMORIA DE LA MELANCOLÍA*, DE MARÍA TERESA LEÓN)

Francisco Ernesto Puertas Moya

Universidad Nacional de Educación a Distancia

La peculiaridad de las memorias de M^a Teresa León (1977b) es la persistencia en dirigir a alguien el texto, como una forma de trascender los límites personales de la memoria, hacerla colectiva, y luchar así políticamente por la recuperación de una legalidad civil que para la escritora representa el sistema republicano a consecuencia de cuyo final la autora se encuentra exiliada, expulsada de ese Paraíso terrenal al que desea que regrese colectivamente la sociedad española. Esta condición de exiliada está presente en el texto de las memorias de M^a Teresa León hasta el punto de haber sido, en nuestra opinión, el origen de creación de las mismas, haciendo realidad la tesis que sostienen algunos teóricos del género autobiográfico (Holguera, 1993: 260; Caballé, 1995: 54, 147) referente a la motivación que en él tiene algún tipo de crisis, en este caso una crisis colectiva que es la que lleva a la escritora burgalesa a adoptar una forma casi impersonal a la hora de redactar el texto memorial. Anna Caballé (1995: 167) alude –refiriéndose a nuestro siglo– a que *"la aparición de obras autobiográficas aumentará progresivamente, tanto en el interior de la Península, como desde el exilio. Ambas actitudes, fruto indudable de la necesidad de reflexionar sobre lo acontecido, ya fuere desde una perspectiva personal o colectiva"*.

El tema del exilio (no la "categoría analítica de género sexual" [Blanco, 1991: 45]) es la que vertebra y estructura en nuestra opinión este relato carente de fechas, salvo una muy importante: la de la muerte de la madre (León, 1977: 295). Para otras fechas (León, 1977: 75, 218, 330) la escritora ha debido recurrir a materiales concretos: respectivamente, una fotografía, un periódico y la dedicatoria fechada escrita en un libro. En ese desorden que supone la falta de orientación el lector podrá perderse como en la lectura de un libro de recuerdos escrito sin orden (cronológico) y sin concierto, con cambios y saltos temporales como el que se realiza con la irrupción del presente del acto escrituario; se trata de un presente que trae a la mente la muerte de personas conocidas, como en el caso de León Felipe (León, 1977: 238) o Paul Éluard (León, 1977: 313). La inminencia de una muerte que anularía la fugacidad de la vida y la largueza del recuerdo es la que incita a una escritura urgente y desordenada del libro.

Muerte y destierro actúan como resortes engranados entre sí en el pensamiento de la escritora. Así, en uno de sus relatos (*Las estatuas*) incluye y repite la siguiente canción: "Si muero en tierras extrañas / lejos de donde nací / ¿quién tendrá piedad de mí?" (León, 1979: 176, 181).

Esta obsesiva relación entre muerte y destierro es la misma que provocara este grito de protesta:

"Estoy cansada de no saber dónde morirme. Ésa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos? Habría que hacer tantas presentaciones de los otros muertos, que no acabaríamos nunca. Estoy cansada de hilarme hacia la muerte. Y sin embargo, ¿tenemos derecho a morir sin concluir la historia que empezamos?" (León, 1977: 30).

La práctica memorialística de M^a Teresa León se ajusta, en algunos rasgos, a los tópicos del género, pese a esa falta generalizada de fechas, que da una impresión de texto caótico en el que la evocación poética es más importante que el *atenimiento* a unas pautas previamente fijadas. Este desinterés por las fechas (y consiguientemente por el orden cronológico) tiene que ver con el carácter fragmentario y circular que Brée (1994: 103) atribuye a la escritura autobiográfica femenina. En el caso que nos ocupa, es manifiesto y explícito, y así lo declara la propia autora: "Yo no recuerdo jamás las fechas" (León, 1977: 185).

Este conglomerado (en el que se mezclan generaciones y países distintos, ocupaciones diversas) de cruces y relaciones hace realidad el análisis de Penas Ibáñez (1994: 175) al expresar que estas memorias: "recoge[n] momentos en los que se cruzan las vidas de compañeros y amigos de la vanguardia poética e intelectual del momento".

En correspondencia a esa relación entre dos de las autoras de textos autobiográficos en el exilio post-bélico, Rosa Chacel dedicó un soneto a M^a Teresa León que puede consultarse en Penas (1994: 179). De lo que no puede quedar duda es que unas memorias se atienen a lo que Nicolás Estévanez expresó al referirse a que más que de sí mismo hablaría de los demás (Caballé, 1991: 145).

Un hecho intertextual que une a Chacel con María Teresa León y con una tercera exiliada memorialista, María Zambrano, es la narración de la siguiente escena de iniciación en la lectura, que pese a su diversidad responde a una unicidad que identifica las distintas situaciones y circunstancias anecdóticas:

"[Una pareja de policía] fueron creciendo en asombro al examinar sus libros que, al estar además confundidos en la biblioteca familiar les parecieron abrumadores en número y "materia". "¿Pero qué cosas lee usted señorita!" (Zambrano, 1989: 98).

"Mis padres tenían su biblioteca secreta. Bueno, no era secreta, sino sólo prohibida para mí" (Chacel, 1981: 127).

"En casa del tío no había pequeñeces mujeriles y había libros: un despacho con las paredes cubiertas de libros hasta arriba y, como ellos dormían la siesta, cuando iba a comer allí me encerraba después en el despacho y leía lo que se me antojaba. Creo que fue en aquel despacho donde leí por primera vez sola, voluntaria y aceleradamente" (Chacel, 1981: 254).

"Lo importante fue que la chica contó que María Teresa leía libros prohibidos [...]. Pocos meses antes, María Teresa León había sido expulsada suavemente del Colegio del Sagrado Corazón, de Leganitos, de Madrid, porque se empeñaba en hacer el bachillerato, porque lloraba a destiempo, porque leía libros prohibidos... [...]. Un día [su tío] tocó a la niña sus pequeños senos minúsculos. Vamos, vamos, aún tienen que crecer. Luego la apretó contra su ropón oscuro y la besó en los labios" (León, 1977: 62-63).

En este último caso, es evidente que el análisis de Alda Blanco era acertado:

"La narradora sugiere que para la niña, María Teresa, educada en una familia y en unos colegios en que se vigilaba la lectura ya que ésta, en manos de la mujer, siempre se asociaba negativamente con la imaginación, la libertad y la sexualidad, el importante placer de la lectura pudo desarrollarse en casa del tío pero a cambio de su "virginidad" (Blanco, 1991: 47).

Para nosotros, sin embargo, esta pérdida de la virginidad a que apunta la escritora burgalesa (riojana de nacimiento) no es un hecho típica o exclusivamente femenino. En esta intertextualidad detectamos por qué y cómo se va forjando en ellos la necesidad de crear un mundo secreto, misterioso, donde la intimidad se convierte en el objeto de la reflexión, a salvo de las censuras y de las persecuciones, como el ámbito propio de una libertad reclamada y precisa, una libertad que en la juventud había sido vigilada respectivamente por policías (Zambrano), padres (Chacel) y monjas (León). Y este ámbito de la intimidad, del yo desvelado, es el que ocupa justamente el género autobiográfico elegido por las tres para expresarse, pese a que cada una de ellas cultivó un estilo distinto, a saber: Chacel el diario y las memorias (de infancia), María Zambrano la esencial y filosófica autobiografía, y María Teresa León las memorias públicas.

Sin duda, la figura señora de la obra de María Teresa León, la que hace que el texto sea englobado en la modalidad memorialística, es la presencia (omnipresencia, más bien) del poeta gaditano Rafael Alberti, con el que M^a Teresa contrajo matrimonio tras conocerse en 1929 ó 1930 (Marco, 1979: 9). De su primer matrimonio, León no aporta ningún nombre (y como es costumbre en ella ninguna fecha), sólo unas leves –y pudorosas– referencias a que tal matrimonio existió (León, 1977: 32), a cómo pidió su anulación eclesíástica (León, 1977: 80). La vida de esta escritora parece comenzar cuando une su destino al de Alberti, y se incluye a sí misma en la genealogía de "los Alberti" (León, 1977: 153), usando a partir de entonces una voz personal, la primera (singular y plural), frente al distanciamiento

que mantiene gramaticalmente a través de la tercera persona (con los referentes la niña y la muchacha) con respecto a su vida anterior a esta unión sentimental que la transforma en quien es cuando escribe. A ese distanciamiento alienante se ha referido Blanco (1991: 46) conectándolo con la discontinuidad biográfica que en M^a Teresa León provoca el exilio: *"Aunque María Teresa León usa la tercera persona para marcar la distancia entre su identidad como mujer adulta y la de la niña y la adolescente, también lo hace para articular narrativamente una discontinuidad biográfica que ella ve trastocada por su posición como mujer y como exiliada"*.

En esta nueva vida que es la que fundamentalmente interesa a la narradora, ella misma aparece en un segundo plano, como si su presencia fuese para la mayor gloria del poeta Alberti, haciendo realidad el criterio de Stanton (1994: 90) sobre "el papel central atribuido al esposo o compañero". Tal vez el momento en que la memorialista adopta un lugar subsidiario es cuando vuelve a utilizar una fotografía como soporte instrumental a su memoria, y contrasta sus propios recuerdos del momento con el instante captado por la fotografía en la que ella no aparece: *"En la foto que tenemos, Rafael está junto a ti. Yo debo andar cerca, pero el fotógrafo me olvidó"* (León, 1977: 229).

En este breve fragmento se comprueba además ese uso variable de tratamiento entre las tres personas gramaticales; en este caso alternando la primera (singular y plural) con la segunda (que es una forma más matizada de alienación). Las memorias son un lugar textualmente propicio para la aparición de las voces (propias y ajenas), motivo central de la investigación que Alda Blanco ha realizado sobre el texto de M^a Teresa León; según Blanco (1991: 46) esta presencia de voces (internas y externas) que alternan presente y pasado e introducen *"el dialogismo como estrategia de representación autobiográfica en Memoria de la melancolía [que] problematiza la noción de una identidad coherente, típica de la autobiografía clásica, no solamente al abrir el texto al mundo de las voces sino al darles a éstas el poder configurador de múltiples identidades que irá inscribiendo María Teresa León en su narrativa"*.

La voz —como un fluido inmaterial que encadena, sobrecoge y encanta— define la relación entre mujeres. Del carácter oral de la narración podemos percatarnos por la introducción explícita del narratario, aunque este efecto se complica con la introducción de voces externas, autoritarias, que intentan reprimir el flujo de su relato. Socialmente, se explica esta visión del poder por parte del autobiógrafo porque a las minorías (y culturalmente entre ellas a la mujer) "se les impone una identidad colectiva" (Loureiro, 1993: 40) desde la constitución autobiográfica que distancia a las críticas feministas americanas del modelo masculino autobiográfico, tal como señala Loureiro (1991: 5) y que Smith (1994: 147) había señalado como *"la posición-sujeto desde la que habla la mujer puede estar, como la voz de la madre, fuera del tiempo, ser plural, fluida, bisexual, des-centrada, no logocéntrica"*.

Aunque —por parte de la crítica feminista norteamericana— ha sido puesto en duda como un rasgo sospechoso de poner de manifiesto una visión androcéntrica y falocrática (Brée, 1994: 103; Smith, 1994: 147) de la autobiografía, es indudable que la mayoría de los tex-

tos autobiográficos adoptan una forma externa lineal en la que además se suele seguir una división cronológica "en épocas y capítulos" (May, 1982: 67) de modo que hay una secuencialidad temporal que responde a un principio organizativo (según Lejeune, 1994: 130): *"Una realización particular de ese discurso, aquella en la que encuentra la respuesta a la cuestión de "¿quién soy?" a través de un relato que dice "cómo he llegado a serlo"*.

Son diversas las opiniones que constatan —como hace Virgilio Tortosa (1993: 399)— que *"el desarrollo del género [autobiográfico] está ligado al surgimiento y crecimiento de una nueva clase dominante"*, lo que viene a sustentar el análisis crítico que desde el ámbito feminista norteamericano (Loureiro, 1994) así como desde diversos grupos marginales y corrientes de pensamiento ideológicas como el marxismo se ha venido haciendo del género autobiográfico, al ser éste un apuntalamiento del modelo de hombre social y políticamente coherente con el punto de vista burgués: hombre varón, exitoso, de buena familia, que no tiene nada que ocultar ante la sociedad puesto que su escenario es la vida pública y cumple a la perfección con los dictados sociales: *"Lo genérico-literario, como indica la polivalencia de la palabra francesa "genre", estaba inextricablemente ligado a lo genérico-sexual"* (Stanton, 1994: 81).

La modernidad del enfoque de estas memorias de exilio de las que nos ocupamos, escritas en 1966 (Penas, 1994: 177), es realmente sorprendente si consideramos la aparición de algunos tópicos que han sido estudiados por la crítica feminista como núcleos centrales en el debate de constitución de la mujer. Así, por ejemplo, nos encontramos con la teoría psicoanalítica feminista (Hennessy, 1994: 377) en que se interpretan las distintas reacciones de identidad y de diferencia con la madre (también presentes en Chacel, 1981: 36, 152), remontándose incluso a la abuela, con la que fingidamente conversa en varios momentos nada menos que para hacer una especie de promesa retrospectiva: la de la unión con Rafael Alberti y continuar el viaje unidos (León, 1977: 82, 109). La función de estas rememoraciones genealógicas (de las que Plá, 1981: 129, también se hace eco al recordar que a sus veinte años había "comprado más libros de lectura que las diez o doce últimas generaciones de mi familia") es alargar su memoria más allá de su nacimiento; así es como contaba —como si fuera parte de su memoria y lo hubiera vivido, siendo sólo una anécdota familiar, pese a su transcendencia pública— la aparición de su antepasada María Goyri en la Universidad, la primera mujer en la Universidad española, y así reproduce la conversación entre madre e hija a propósito del suceso familiar: *"Ninguna mujer lo había sido en España antes que mi madre. Miró la niña sin comprender bien lo que significaba. ¿Por qué antes ninguna mujer lo fue? Tonta, porque en España estaban atrasados y, además, aquí la mujer no cuenta"* (León, 1977: 24).

Este remontarse más allá del propio nacimiento es el mismo que realizará Chacel (1981: 38) al atribuir a la imagen de una persona muerta antes de su nacimiento una presencia indeleble en su memoria, y del que Cixous atribuye a una memoria anterior dilatada (Vilarós, 1991: 51). Coinciden León y Chacel en la atribución totémica de sus caracte-

¹ También la española *género*.

res respectivos a sus antepasados: así, mientras que León, "*haciendo un juego verbal con el significado de su apellido, comenta indicando un enorme león que colgaba en las paredes de la mansión de los Hemingway, "este debe ser pariente mío"* (Penas, 1994: 178), Chacel (1981: 164) atribuye a alguna tatarabuela suya el origen de su sentido totémico, proveniente de los indios borinqueños.

La figura de la madre mitificada que Caballé (1991: 154) enlaza con el mito del primer recuerdo, empieza siendo –para María Teresa– una negación, como muestran estos fragmentos casi confesionales: "*Si tú supieras, madre, cuándo he empezado a quererte; no fue ese día que me precipité en tus brazos: tenía miedo; ni siquiera en aquella ocasión cuando me subía a tus rodillas: tenía hambre [...]. Te identifiqué a la vez que la palabra NO. Eras mamá. No. No hagas esto, no te manches el vestido, no juegues con el barro. Entonces comencé a espiarte para encontrar las diferencias. Me di cuenta que caminabas con paso muy seguro, con altivez y que hablabas con una voz distinta. Nadie hablaba como tú*" (León, 1977: 118-119). La propia madre acaba representando el arrepentimiento de la autora por la incompreensión que manifestó por su madre, en ese significativo e irreversible momento de la muerte al que hacíamos alusión al indicar que es una de las pocas fechas que están grabadas en la memoria de la escritora:

"Yo entonces debí gritarle: ¡No te vayas, te necesito! No discutiremos más. Te dejaré entrar y salir a tu antojo y marcharte al bar para hablar con los albañiles y convidarlos a una copa de coñac, dejando luego sobre el mostrador billetes grandes de los que nunca te daban el vuelto. Te dejaremos ser la vieja señora que va canturreando por las calles y no teme a los coches y habla con los seres minúsculos de los troncos de los árboles" (León, 1977: 296).

¿No habrá un cierto presentimiento de la locura que afectó a la propia escritora en los últimos años de su vida en forma del mal de Alzheimer (Muñoz Molina, 1989: 270), como si estuviese obligada a repetir en cierta forma el destino ("un destino de mujeres frágiles, rubias e inteligentes" [León, 1977: 41]) que las vidas anteriores de su clase, de las mujeres, le hubiesen impuesto?

La voz define esta relación entre mujeres que León hace constar: así en el caso de una afirmación genérica sobre la palabra como cadena de unión grupal (León, 1977: 95) o cuando refiere el concierto de Navidad retransmitido por radio durante el conflicto civil –e incívico– español para los Estados Unidos: "*Luego contábamos a Mistress Roosevelt, sencillamente, así como las mujeres se hablan entre sí de sus tormentos*" (León, 1977: 98), que es ese carácter de la historia susurrada a la que ha hecho referencia –entre otras– Catelli (1986: 103), como identificadora de la forma confidencial de las mujeres. Por este motivo, aparece la voz de la madre sin transiciones, sin comillas, sin rasgos diferenciadores, de pronto, como una segunda voz de la protagonista, como si volviese a contárselo a sí misma, pese a que sabe que se lo han relatado: "*Figúrate que uno de ellos agarró uno de los retratos que están colgados en aquella pared y me inter-*

peló bruscamente: Y éste, ¿quién es?" (León, 1977: 155).

Esta voz puede llegar a confundirse con la de la censura que ella misma impone a su recuerdo: "No me gusta que me hablen de esto, calla, es demasiado triste" (León, 1977: 205).

De la escritura como mecanismo –simuladamente oral– de transmisión colectiva o comunal ("la oralidad ayuda a explicar la construcción de una identidad colectiva", como ha recordado Doris Sommer, 1994: 310) da cuenta León (1977: 276) al referirse al modo en que escribió la biografía de la mujer del Cid. La importancia de la voz es tal en estas memorias que no sólo permite la identificación de la autora con la madre (que para Caballé, 1995: 100, representa los orígenes en los que se busca la identidad autobiográfica) sino que ella misma practica este diálogo en voz alta para asegurarse su propia existencia; de ahí las dudas, vacilaciones y preguntas retóricas que se auto-dirige: "*¿Recuerdas, María Teresa? Yo estaba allí*" (León, 1977: 45). "*Envidiábamos su tristeza, ¿verdad?, ese amor melancólico, roto en mil añicos por alguna tragedia que se nos escapaba*" (León, 1977: 61).

Del carácter oral de la narración podemos percatarnos por la introducción explícita del narratario ("Os lo voy a contar", dice León, 1977: 42), aunque este efecto se complica con la introducción de voces externas, autoritarias (Blanco, 1991: 46) que intentan reprimir el flujo de su relato:

"Bueno, María Teresa, basta, ya lo has contado veinte veces. Pero yo sigo porque es el regreso de la felicidad que dura un instante. Y vuelvo a reconstruirme como hacen los niños con sus juegos de piecitas de madera, recobrando la dulzura de jugar" (León, 1977: 43).

"Nos están llamando. ¡Eh, váyase! Su papel no da para más. Salga de la escena. Está concluyéndose el último acto. Sí, sí, aún puede decir un parlamento más, pero de prisa. Retírese, por favor, tienen que entrar los otros. Qué insistente es usted. ¿No ve cómo bosteza el público? Basta. ¿Por qué insiste? El quedarse es un abuso de confianza, confianza en usted misma. Es que estoy triste. No se enfade, ya me marchó. Pero "¿quién podrá contar esta triste historia" si yo no lo hago?" (León, 1977: 199).

Esta insistencia que es el recuerdo obliga a que la forma textual sea reiterada, repetitiva, porque así es como esta exiliada lucha contra el olvido y el silencio (Blanco, 1991: 48) impuesto por el régimen político contra el que incita a los jóvenes a combatir, asumiendo la línea de la memoria que ella transmite; así es como invita a la juventud (Blanco, 1991: 49) a recordar, vinculando el recuerdo a la condición de mujer con que se han vinculado tareas domésticas que le sirven de argumento para convencer: "*Nos aficionamos a gente que debe morir y a cosas que se van a quedar. Yo no quedaré, pero cuando yo no recuerde, recordar vosotros las veces que me levanté de la silla, el café que os hice, la indulgencia que tuve al veros devorar mi trabajo sin decirme nada*" (León, 1977: 182).

El motivo por el que estas memorias fueron realizadas ha sido la transgresión de la verdad histórica que ha perpetrado la voz en tinta de libros que silencian, olvidan y censuran aquello que ella presenció y que desde un punto de vista histórico considera interesante: "*Cuando he leído más tarde libros sobre Gutiérrez Solana en ninguno he visto que se hable de esto*" (León, 1977: 179). "*Poca gente recuerda hoy estas cosas. Los libros ya ni las cuentan*" (León, 1977: 213).

La inminencia de la muerte es motivo para que ese recuerdo, de naturaleza oral, se codifique, por lo que re-nace el recuerdo de la guerra de 1936: "*Perdonadme que cuente de manera tan personal mi amor a las cosas inanimadas que se despierta en los que van a morir [...]. Abrieron el vientre de mi calle las bombas. La oigo llorar aún con sus cientos de ventanas golpeándose en sus quicios durante toda la noche*" (León, 1977: 204).

No es sólo la muerte propia y el miedo al final de una verdad silenciada lo que obliga a contar; es también la creación de un tributo a los amigos (anónimos) perdidos (del mismo modo que Rosa Chacel pretendía realizar un monumento a sus tíos, en forma de libro), a los muertos de los que no se ha vuelto a saber nada, y cuya figura se presenta y se desvanece conforme la autora indaga en su memoria:

"Nos separamos con la seguridad de encontrarnos. ¿Verdad, Miguel? No sé dónde se decidieron las cosas de otro modo, y murió. ¿Verdad, Miguel?" (León, 1977: 73).

"¿Quién cerraría los ojos de aquel soldado [José Antonio Primo de Rivera] que yo no volví a ver? ¿Y por qué cayó si tal vez...? Sí, tal vez fue una equivocación política" (León, 1977: 84).

"¡Adiós, Pau! ¡Adiós, Escandell! ¡Adiós, Justo Tur! ¡Adiós, adorable isla pequeña de Astarté!" (León, 1977: 165).

"Hasta el último instante quedó junto a nosotros. ¿Dónde estará ahora? No supe nunca nada más de él. Otro amigo que se desvaneció" (León, 1977: 192).

Como rasgo común con otros textos de memorias, como es el caso de González-Ruano (1979: 421-433), éste de M^a Teresa León también recurre a la evocación pintoresca y al recuento geográfico, histórico y artístico de algunas de las ciudades por las que pasa, como sucede en las islas Baleares en que el relato se entretiene sin ningún sentido (León, 1977: 158-159). Es una especie de huida de lo personal hacia la felicidad, negada por las circunstancias (del momento en que lo escribió, exiliada y sin poder volver a aquellos lugares para reencontrarse con los viejos camaradas, y del momento relatado, en pleno conflicto bélico). Como hemos venido reiterando, el texto parece haber sido compuesto como una especie de cenotafio, construido con cierta mala conciencia (la de traicionar a los "compañeros hundidos en la sombra de las cárceles" [León, 1977: 248]) en honor y memoria de quienes no lo podrán leer porque probablemente ya no estén vivos (León, 1977:

159), pero también parece reconstruir aquellos *yoes* que fueron muriendo a causa del conflicto, en forma de amistades familiares perdidas (León, 1977: 75) o en forma de transgresiones a la ley familiar. De este modo, cuando está recordando sus actividades milicianas en una compañía de teatro, M^a Teresa recuerda la prohibición materna de hacerse cómica:

"El pequeño grupo que se llamó "Guerrillas del Teatro" obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra pequeña guerra [...].

En mi casa habían dicho: ¿La niña, cómica? ¡Jamás! En nuestra familia todas las mujeres han sido decentes. La niña cerró los ojos ante aquella palabra amenazadora de decencia para toda la vida" (León, 1977: 42).

Algo así es lo que se frustra en Rosa Chacel (1981: 92) cuando le impiden jugar a títeres, porque eso sería ir contra el imposible modelo femenino que representa María (Catelli, 1986: 93), y consciente de esta imposibilidad de parecerse al modelo virginal que se le ofrece, también Rosa Chacel (1981: 88) lo hace patente en su autobiografía:

"Tengo que insistir todavía en mi falta de adhesión a la Virgen de los Dolores: era demasiado femenina. Era lo femenino; la mujer en la esclavitud. Ni un asomo de esta idea pasó jamás por mi cabeza, innecesario es decirlo, pero sí pasó el hecho de que era el aspecto en que yo no quería ver a mi madre".

Además del padre, que aparece como una figura difusa, anónima –en los tres casos que hemos estudiado–, y que muchos años después, en el texto de León (1977: 134), en un viaje por Cuba, recuerda como un olor, el olor a tabaco, el olor a hombre, M^a Teresa utiliza el tema del espejo que es tan característico de las narraciones autobiográficas, puesto que en él se recupera y se pierde la propia imagen, se finge un yo que momentáneamente se apropia de las cualidades del modelo.

Así, hay una primera confesión de ese temor a verse reflejada en el espejo (que también pueden ser los otros, que se nos ofrecen como modelos a imitar) en la siguiente declaración:

"Me asusta mirarme² a los espejos porque ya no veo nada en mis pupilas y, si oigo, no sé lo que me cuentan y no sé por qué ponen tanta insistencia en reavivarme la memoria. Pero sufro por olvidar.

Y hablo, hablo con el poco sentido del recuerdo, con las fallas³, las caídas, los tropiezos inevitables del espejo de la memoria".

² No se mira en el espejo, sino que reconstruye su imagen haciéndose objeto de contemplación en su superficie.

³ Junto con otros términos, como *vuelto* (León, 1977: 296), se trata de un americanismo o argentinismo que se ha *pegado* a la escritora en su exilio. Este fenómeno también se encontrará en los diarios chacelianos.

Previamente, ha identificado esta mirada en el espejo con una forma de alienación, que es el diálogo por el que se produce el acto autobiográfico, el recurso a la memoria. Pese a todo, queda la duda, al reconstruirse: "¿Cómo era? ¿Será verdad que fui así?" (León, 1977: 28), y sobre todo la constancia de las imágenes que se han disuelto, aunque no las voces (León, 1977: 11), que actúan como eje temático de la narración (el eje cronológico es la guerra de 1936-1939): "*Poco a poco las imágenes de su memoria se le volverían huidizas, blandas. Memoria para el olvido, por favor*" (León, 1977: 17).

Para hacer más patente aún este símbolo de la belleza ideal al que se debe imitar (no sólo física, sino también moralmente), hay un texto revelador:

"Aquella prima mía era mi primer tropiezo con la belleza. ¡Qué fea estaba yo con las trenzas rubias, repeladas en las sienes! Creía entonces que jamás podría mirarme en un espejo. Lo hice mucho más tarde, inesperadamente y estaba desnuda. De pronto pensé que no era yo. ¿Yo? Y me fui acercando despacio, despacio a la imagen sorprendentemente blanca y rubia hasta tropezar con el cristal frío y aplastarme contra él para borrar me, para quitarme aquel ansia de llorar de gozo" (León, 1977: 69).

Este fragmento es el final de una secuencia que no sólo indica cuándo termina de utilizar la tercera persona para referirse a sí misma (al introducir el yo), pues sólo ocasionalmente recurre después al ella para narrar acontecimientos que ya considera ajenos a sí misma: "*Por todo esto que ocurrió, la muchacha está arrodillada ante el cardenal pidiéndole que rompa el nudo de su matrimonio*" (León, 1977: 80), sino que podríamos considerar que aquí acaba un capítulo propiamente dicho autobiográfico a partir del cual empiezan las memorias. No deja de ser llamativo que en esta parte autobiográfica (más que memorialística) se use el símbolo del espejo frente al uso de las fotografías como instrumento mnemotécnico, así como que en esa época de vida la alienación llegue a manifestarse, como hemos venido reiterando, en el uso referido a sí misma en tercera persona. La visión de sí misma no es ni mucho menos autocomplaciente, y así es como el espejo acaba rompiéndose en mil pedazos porque la hija no es capaz de cumplir los deseos de perfección que la madre había cifrado en ella: "*¿Por qué soñaste tanto conmigo, madre? Sentí que me considerabas tu fracaso. ¡Adiós ilusión de una hija perfecta!*" (León, 1977: 120).

En este sentido habrá que incidir en la conciencia grupal o feminista que se ha querido y podido ver en la estructura de la obra, hasta el punto en que Penas (1994: 178-179) saca la siguiente conclusión:

"Mientras Ernest, que era quien disfrutaba del reconocimiento del público en lo que concierne a hazañas cinegéticas, sólo podía mostrar como trofeos unas bellas cabezas de hembra de antílope africano. Este detalle aparentemente insignificante pierde su carácter de mera anécdota cuando, como lectores de las Memorias de M^ª Teresa León comprobamos que ésta no es la única mención que se hace a una pareja famosa en la que él disfruta de mayor

reconocimiento público que la mujer, por muy indiscutibles que sean los méritos de ella. Memoria de la melancolía insiste en mostrar parejas que repiten este esquema: Louis Aragón (sic) y Elsa Triolet, Maiakovski y Lili Brick, los Roosvelt, Pablo Neruda y Delia del Carril, Rivera y Frida Kahlo, Robert Capa y Gerda Taro, Michael Kholsov y María Osten, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, Ilya Ehreburg y Luba. M^a Teresa León elude tratar directamente, sin embargo las implicaciones que sus comentarios sobre las parejas mencionadas pudieran tener respecto a la pareja que formaban ella misma y Alberti".

Aunque la excepción –que cumple la regla– es Nadia Kruskaia, quien recibe todo su mérito gracias al influjo carismático de Vladimir Ilich: "*Me quedo prendida un instante en esos ojos que han mirado a Lenin*" (León, 1977: 90), esta reivindicación de la mujer como baza importante para la construcción del pensamiento progresista español proviene de la juventud de la escritora, que cita "algunos nombres de mujer" (León, 1977: 334) que habían quedado en su memoria, para más tarde –paradójica y extrañamente– alabar la decisión de Zenobia, mujer de Juan Ramón, puesto que consigna en la vida ajena su propia situación, utilizando gráficamente la siguiente metáfora: "*Vivir al lado del fuego y ser la sombra*" (León, 1977: 335).

Esto es así hasta tal punto que M^a Teresa León parece querer convertirse en Rafael Alberti (León, 1977: 282) como efecto del amor que le profesa, y que convierte en muchos momentos este documento autobiográfico en heterobiografía (Caballé, 1995: 29), pues al querer hablar de sí no puede sino hacerlo refiriéndose a la vida y a la actividad de su marido: "*Iba Rafael escribiendo Baladas y canciones del Paraná. Le hablaban el viento, el horizonte, aquel perro Don Amarillo, los caballos, los barcos que cruzaban la línea de los sauces*" (León, 1977: 272).

Por esta admiración sin límite que muestra por el poeta, el final de la obra utiliza uno de los poemas más populares de Rafael Alberti para describir una situación que se encuadra en un recital poético que hubo de tener lugar en Buenos Aires durante la época de destierro argentino de la pareja, y vuelve a mostrar que se trata más de una autobiografía mediada o descentrada que de unas memorias puramente personales:

"Zureaba la Paloma equivocándose, tratando de elegir entre el sur y el norte, entre la noche y el día, entre la blusa y la falda, entre las estrellas y el rocío, entre el calor y la nevada... creyendo que tu corazón era su casa... Zureaba la Paloma la canción de las equivocaciones y las voces argentinas conquistaban al público, rindiéndolo en una ovación. Abrazos y emociones. Claro que el más emocionado era Rafael" (León, 1977: 355).

La vida literaria es tan importante para "los Alberti" (León, 1977: 153), incluyendo ya aquí a la hija, Aitana, que es motivo de satisfacción para la madre por cuanto la hija imita la profesión poética del padre (León, 1977: 288-289) y porque "*para nosotros los lugares tienen nombres de libros. Los hemos ido escribiendo como quien viaja y hace altos vivaqueando, para seguir viviendo*" (León, 1977: 274).

En este ámbito de la memoria literaria se encuadra el encuentro con el escritor ruso Máximo Gorki, por quien manifiesta su admiración, y cómo él había comentado uno de sus relatos: "*Yo recordaba dentro de mí que Gorki había escrito unas palabras sobre el cuento que escribió una mujer española. Se llamaba El barco⁴. Contaba yo en él la historia verdadera de un niño que cruzó media España para llegar hasta el mar a ver un barco soviético*" (León 1977: 52).

Obsérvese la utilización de tercera persona como señal de modestia y que ésta, junto con la de un artículo periodístico sobre un aborto (León, 1977: 76) escrito en la juventud y unos primeros cuentos publicados en Burgos, es la única referencia a su actividad literaria. Veamos cómo en un breve párrafo viene a indicarnos que la irrupción de Alberti en su vida fue el cambio más importante que experimentó, al despreciar –indirectamente– a la ciudad de su infancia (Burgos, que ni siquiera cita por su nombre sino por alusiones al Espolón y al Papamoscas) y al poner de manifiesto que con la escritura mitigaba su soledad: "*Vida de una ciudad española, con catedral, arzobispo, Audiencia, gobernador civil... El nombre del poeta no le decía nada a la muchacha que había comenzado a escribir porque sus días eran largos, fríos, solos*" (León, 1977: 81).

En consonancia con el carácter cíclico, repetitivo, caótico y desordenado con que están escritas estas memorias o evocaciones reivindicativas o recuerdos con un alto sentido poético en la parte autobiográfica y una zafia alabanza de ciertos acontecimientos de los que se podría haber sacado mayor partido narrativo de no haber intervenido una cierta definición ideológica (que, no obstante, es bueno poder ver claramente para reparar en cuánta deformación produce en la memoria y en el olvido la obnubilación, sea ésta por efecto de la política o del amor); en consonancia –decíamos– con ese carácter reincidente del texto ("desarreglado como memoria de vieja" [León, 1977: 243]) encontramos la reiterada inclusión de la frase de Luciano de Samosata que encabezaba el texto: "*Las cosas de los mortales / todas pasan, / si ellas no pasan somos nosotros / los que pasamos*" (León, 1977: 9).

En este horizonte de fugacidad se mueve la memoria de M^a Teresa León, que no obstante lucha por mantenerse viva a través del texto y que deja abierto el escrito con ese "continuará" (León, 1977: 356) con que enigmáticamente finaliza el libro, tras marcar en su madre y en su abuela –en los paralelismos de vida (León, 1977: 356)– el espacio de la suya propia, abriendo así la esperanza a las generaciones futuras, a través de los hijos, en la confidencialidad de los cuerpos que parece propia de la literatura femenina.

⁴ Recogido en León (1979: 131-137) y estaba recogido inicialmente en el libro *Morirás lejos*. El cuento estaba dedicado a *El Manías*, "niño muerto heroicamente en la toma del Cuartel de la Montaña" (León, 1979: 131).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, A. (1991). "Las voces perdidas": silencio y recuerdo en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León". *Anthropos*, 125, 45-49.
- BRÉE, G. (1994). "Autoginografía". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Á. G. Loureiro (ed.), 101-112. Madrid: Megazul-Endymion.
- CABALLÉ, A. (1991). "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)". *Suplementos Anthropos* 29, 143-169.
- , (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellano (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul.
- CATELLI, N. (1986). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CHACEL, R (1981). *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera.
- GONZÁLEZ-RUANO, C. (1979). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid: Tebas.
- HENNESSY, C. M. (1994). "A la escucha de la madre secreta: Hermanos y guardianes, de John Edgar Wideman". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Á. G. Loureiro (ed.), 375-415. Madrid: Megazul-Endymion.
- HOLGUERA FANEGA, M^a Á. (1993). "Christine de Pisan: la autobiografía femenina en la Edad Media". En *Escritura autobiográfica. Actas...* J. Romera (ed.), 259-265. Madrid: Visor.
- LEJEUNE, Ph (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LEÓN, M^a. T. (1977). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Laia.
- , (1979). *Una estrella roja*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LOUREIRO, Á. G. (1991). "Introducción". *Suplementos Anthropos* 29, 2-8.
- , (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica. Actas...* J. Romera (ed.), 33-46. Madrid: Visor.
- , (ed.) (1994). "Diferencias feministas" En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Á. G. Loureiro (ed.), 9- 32. Madrid: Megazul-Endymion.
- MARCO, J. (1979). "Prólogo" en M^a T. León *Una estrella roja*, 9-23. Madrid: Espasa-Calpe.
- MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1989). "Epílogo y Arqueología de un Libro" en A. Muñoz Molina, *Beltenebros*, 267-270. Barcelona: Círculo de Lectores.

- PENAS, B. (1994). "Memoria de la melancolía. Apuntes alrededor de Rosa Chacel y la vanguardia modernista", en M^a Pilar Martínez Latre (ed.), *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, 175-184. Logroño: Universidad de La Rioja.
- PLA, J. (1981). *El cuaderno gris*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ROMERA CASTILLO, J. (1981). "La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)", en J. Romera (ed.), *La literatura como signo*, 13-46. Madrid: Playor.
- SMITH, S. (1994). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Á. G. Loureiro (ed.), 113-149. Madrid: Megazul-Endymion.
- SOMMER, D. (1994). "Más que una mera historia personal: los testimonios de mujeres y el sujeto plural". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Á. G. Loureiro (ed.), 295-329. Madrid: Megazul-Endymion.
- STANTON, D. M. (1994). "Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto?". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Á. G. Loureiro (ed.), 71-99. Madrid: Megazul-Endymion.
- TORTOSA, V. (1993). "Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. Luis Álvarez Petreña, de Max Aub". En *Escritura autobiográfica. Actas...* J. Romera (ed.), 399-406. Madrid: Visor.
- VILARÓS T. M. (1991). "La escritura autobiográfica y el espejo: propiedad, memoria y deseo en Rosa Chacel". *Anthropos* 125, 49-53.
- ZAMBRANO, M. (1988). *La confesión: género autobiográfico*. Madrid: Mondadori.
- , (1989). *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*. Madrid: Mondadori.